

مجله‌ی بوستان ادب دانشگاه شیراز
سال سوم، شماره‌ی اول، بهار ۱۳۹۰، پیاپی ۷
(مجله علوم اجتماعی و انسانی سابق)

گونه‌هایی از هنجارگریزی نحوی در شعر ناصرخسرو

دکتر مرتضی محسنی* مهدی صراحتی جویباری**

دانشگاه مازندران

چکیده

انحراف از قوانین حاکم بر همنشینی واژه‌ها و به هم ریختن نحو جمله‌ها در زبان معمول و معیار، روشی است که تمامی شاعران برای رسیدن به زبان شعر از آن بهره می‌برند. در شعر کلاسیک فارسی، هنجارگریزی‌های نحوی عموماً به منظور حفظ نظام موسیقایی شعر، مثلاً برای رعایت قوانین عروض و قافیه صورت می‌گیرد و از این روی، این فرایند، جزئی از «فن شعر» محسوب می‌شود. ناصرخسرو از جمله شاعرانی است که برای متمایز ساختن زبان شعر خود به این نوع هنجارگریزی توجه نشان داده است و می‌توان در دیوان او با مصادیق فراوانی از هنجارگریزی‌های نحوی روبه‌رو شد؛ تا جایی که باید عمده‌ی تلاش او را برای تشخیص سبکی شعرش در همین مورد جست‌وجو کرد. این مقاله بر آن است که به بررسی هنجارگریزی نحوی در شعر ناصرخسرو و مقایسه‌ی آن با شعر سه شاعر هم‌عصر وی یعنی عنصری، فرخی و منوچهری پردازد و تعدادی از مصادیق آن را برشمارد. دستاورد مقاله، ناظر بر این است که ناصرخسرو در مقایسه با سه شاعر هم‌عصر خود، از چهارده مورد عمده‌ی هنجارگریزی شعرش، در هفت مورد دست به هنجارگریزی برجسته زده است.

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی. mohseni45@yahoo.com (نویسنده‌ی مسؤول)

** دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی. serahati11@yahoo.com

واژه‌های کلیدی: ۱. زبان شعر ۲. عنصری ۳. فرخی ۴. منوچهری ۵. ناصرخسرو
۶. هنجارگریزی نحوی

۱. مقدمه

برخلاف آنچه در نگاه اول ممکن است به نظر برسد که شاعران ایدئولوگ به دلیل وجود نوعی جهان‌بینی و نیز توجه ویژه به محتوا، از پرداختن به جنبه‌های تکنیکی و صوری شعر غافل بوده‌اند یا دست‌کم توجه کم‌تری به آن نشان داده‌اند؛ می‌توان با بررسی هنجارگریزی‌های اشعار آنان در بخش فنی شعر، به روشی مناسب برای شناخت علل برجستگی و تمایز سبک آثارشان نسبت به سبک شاعران متقدم و معاصر آنها دست یافت. با تحلیل هنجارگریزی‌ها و بدعت‌های هنری شاعران از جمله ناصرخسرو در سطح زبان شعری متداول دوره‌ی آنان، می‌توان: ۱. به شاخصه‌های سبکی و عوامل تمایز شعر آنان نسبت به سایر شاعران پی برد و ۲. علل عمل‌کرد آنان را بر زبان هنجار و نهایتاً، عوامل دستیابی‌شان را به زبان شعر، شناخت.

هنجارگریزی در شعر، انواع و اقسام متنوعی دارد که از بُعد زبانی شعر تا بعد معنایی آن را شامل می‌شود؛ اما آنچه در این مقاله مورد توجه قرار گرفته، بررسی هنجارگریزی‌های ناصرخسرو در حوزه‌ی نحو زبان شعر است. به این ترتیب، می‌توان ادعا کرد که ناصرخسرو از طریق هنجارگریزی‌هایی که در نحو زبان معمول عصر خویش به انجام رسانیده، برای دستیابی به سبکی متفاوت نسبت به معاصرانش، گام برداشته است.

رد پای عمده‌ی مطالبی را که درباره‌ی هنجارگریزی و مباحث مرتبط با آن در غرب مطرح شده‌است، باید در دو مقاله‌ی معروف صورت‌گرایان (Formalists) جست‌وجو کرد. ۱. شک洛夫سکی (V. Shklovsky) در مقاله‌اش (۱۳۸۵) نظریه‌ی «آشنایی‌زدایی» (Defamiliarization) خود را - که به بیانی اساس فلسفه‌ی زیبایی‌شناسی صورت‌گرایان است^۱ - مطرح می‌کند و می‌توان آن را صورت اولیه‌ی نظریه‌ی «هنجارگریزی» به حساب آورد؛ ۲. موکاروفسکی (J. Mukarovsky) نیز در مقاله‌ی خود (۱۳۷۳) شکل دیگری از این نظریه را با عنوان «برجسته‌سازی» (Foregrounding) معرفی می‌کند. علاوه بر این، زبان‌شناس انگلیسی لیچ (G. N. Leech) نیز به طبقه‌بندی انواع هنجارگریزی از دیدگاه زبان‌شناسی پرداخته و آن را در

هشت‌گونه - از جمله: آوایی، واژگانی، نحوی، معنایی و... - مورد تجزیه و تحلیل قرار داده است. (صفوی، ۱۳۷۳: ۴۳-۵۵)

در ایران نیز کتاب‌ها و مقالات زیادی در این زمینه به نگارش در آمده است؛ اما اثری که مستقلاً به موضوع هنجارگریزی‌های شعر ناصرخسرو پرداخته باشد، مشاهده نشده است. از میان همین دسته از آثار، به چند مورد اشاره می‌شود: ۱. شفیع‌کدکنی در بخش اول از کتاب خویش موسیقی‌شعر (۱۳۶۸) به طبقه‌بندی انواع آشنایی‌زدایی در دو حوزه‌ی موسیقایی و زبان‌شناسی پرداخته و برای هرکدام از آن‌ها انواعی را برشمرده است؛ ۲. تقی پورنامداریان در سفر در مه (۱۳۷۴)، ضمن بحث درباره‌ی شعر شاملو به تحلیل برخی از اشعار وی از دیدگاه‌های مختلف از جمله: زبان شعری پرداخته و هنجارگریزی‌های شعر او را مورد توجه قرار داده است؛ ۳. کورش صفوی در کتاب دو جلدی خود از زبان‌شناسی به ادبیات (۱۳۷۳ و ۱۳۸۳)، بحث مفصلی درباره‌ی هنجارگریزی و انواع آن کرده است. وی در این دو اثر، به ترتیب از «قاعده‌افزایی» (Extra regularity) و «قاعده‌گاهی» و انواع آن سخن رانده است.

در پایان این مقدمه، ذکر چند نکته ضروری است: نخست این‌که این نوشتار، حاصل بررسی بیش از یک چهارم حجم دیوان ناصرخسرو - حدود ۷۰ قصیده - است. نتایج ارائه شده در مورد این تعداد قصیده که مشتمل بر ۲۵۱۰ بیت است، خود حاصل مقایسه و تطبیق آن با ۲۹۰۰ بیت از عنصری (؟- ۴۳۱ ه.ق.) و حدود ۸۱۹۰ بیت از دیوان فرخی (؟- ۴۲۹ ه.ق.) و ۱۹۰۰ بیت از اشعار منوچهری (؟- ۴۳۲ ه.ق.) است. نکته‌ی دوم این‌که مبنای کار مقاله در مطالعه و طبقه‌بندی اجزای جملات بر اساس کتاب تاریخ زبان فارسی، اثر مرحوم پرویز ناتل خانلری است و در موضعی که غیر از مطالب این کتاب، مبنای کار قرار گرفته، در بخش «یادداشت‌ها» به آن‌ها اشاره شده است و مورد آخر این‌که اطلاعات آماری این نوشتار که به صورت میانگین نسبت وقوع هر مورد به کل ابیات مورد بررسی هرکدام از شاعران جمع‌آوری شده است، از طریق جداولی در ادامه‌ی هر یک از موارد بررسی شده، ارائه شده است. برای نمونه، کسر «۱/۵۰» یعنی میزان تکرار آن مورد خاص در هر ۵۰ بیت، یکبار است.

۲. چارچوب نظری

۱. ۲. زبان معیار (Standard language)

انسان‌ها برای انتقال تجربیات‌شان، ابزاری ساده‌تر و کامل‌تر و کارآمدتر از زبان در اختیار ندارند؛ بنابراین نخستین و اساسی‌ترین نقش یا وظیفه‌ی زبان، ایجاد ارتباط است. (نجفی، ۱۳۸۲: ۳۵-۳۶) فرمالیست‌ها (Formalists) که بادیدی زبان‌شناسانه به ادبیات می‌نگرند زبان ادبی را وجه خاصی از زبان دانسته، میان کاربرد ادبی و کاربرد معمول زبان، قایل به تفاوت بنیادینند. از نظر آنان، نقش محوری زبان عادی (Ordinary language) انتقال پیام به مخاطب از طریق ارجاع به موضوعی در بیرون زبان است؛ حال آن‌که زبان ادبی، زبانی غیروابسته به ارجاعات بیرونی است. (داد، ۱۳۸۳: ۳۳۵)

رومن یاکوبسن (R. Jakobson) در دسته‌بندی شش‌گانه‌ی خود از نقش‌های زبان، برای فرایند ارتباط قایل به شش جزو گوینده، مخاطب، مجرای ارتباطی، رمز، پیام و موضوع می‌شود و معتقد است که هرگاه پیام متوجه هر یک از این اجزای ارتباطی بالا شود، زبان به ترتیب دارای یکی از نقش‌های عاطفی (Emotive function)، ترغیبی (Conative function)، هم‌دلی (Phatic function)، فرازبانی (Metalinguistic function)، ادبی (Poetic function) و ارجاعی (Referential function) خواهد بود. (صفوی، ۱۳۷۳: ۳۲-۳۴)

همان‌گونه که ملاحظه می‌شود، یاکوبسن در یک‌جا از نقش «ارجاعی» زبان یاد کرده و معتقد است این نقش، زمانی محقق می‌شود که جهت‌گیری پیام به سوی موضوع باشد. (همان، ۳۳) بنابراین می‌توان چنین ادعا کرد که از بین نقش‌های شش‌گانه‌ی پیشنهادی یاکوبسن، تنها موردی که در بردارنده‌ی ارتباط صرف است، همین نقش ارجاعی زبان است؛ به عبارت دیگر، زبان به غیر از نقش ارجاعی، در سایر نقش‌های خود چیزی مازاد بر ارتباط حمل می‌کند.

بدین ترتیب، یک ویژگی عمده‌ی زبان معمول یا معیار، ارجاعی بودن آن است. ویژگی دیگر این زبان «دستور مداری»^۲ است و اساساً از وظایف اساسی دستور زبان، ارائه‌ی آسان‌ترین و درست‌ترین قواعد، به منظور برقراری ارتباط گفتاری یا نوشتاری است. (وحیدیان‌کامیار، ۱۳۸۱: ۲) از آن‌جا که زبان ادبی به صورت بالقوه و نسبی، جامع تمامی نقش‌های زبان است، می‌توان گفت که زبان معیار محض، زبانی است که صرفاً

دارای نقش ارجاعی است و از سایر ویژگی‌های زبان ادبی، خالی است. زبان معیار، زبانی دستورمدار است که هدف اصلی آن، برقراری ارتباط است و نقشی ارجاعی دارد.

۲.۲. هنجارگریزی (Deviation)

هنجارگریزی به هر نوع استفاده‌ی زبانی - از کاربرد معناشناختی تا ساختار جمله - که مناسبات عادی و متعارف زبان در آن رعایت نشود، اشاره دارد. (داد، ۱۳۸۳: ۵۴۰) شعر در حقیقت چیزی جز شکستن نُرم (Norm) زبان عادی نیست؛ یعنی جوهر آن بر شکستن هنجار منطقی زبان استوار است (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۶۸: ۲۴۰-۲۴۱) و این «شکستنِ نرم» زمانی به وقوع می‌پیوندد که تغییراتی بر زبان و یا در آن اعمال شود. کسی که عامل وزن و قافیه و مخیل بودن کلام را روشی برای شکستن هنجار عادی زبان معرفی می‌کند، قایل به ایجاد تغییر «بر» زبان است و کسی که عدول از قواعد صرفی و نحوی زبان را عامل تمایز شعر از زبان عادی می‌داند، بر اعمال تغییر «در» زبان توجه می‌کند.

هنجارگریزی از یافته‌های مهم فرمالیست‌ها است و امروزه، اساس بحث‌های سبک‌شناسی را تشکیل می‌دهد. آنان زبان ادبی را «عدول از زبان معیار» (Deviation from the norm) معرفی و سبک را نیز بر اساس همین اصل مطالعه می‌کردند. (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۵۷) یا کوبسن ادبیات را «در هم ریختن سازمان‌یافته‌ی گفتار متداول» می‌داند. (ایگلتون، ۱۳۸۳: ۴) و به اعتقاد موکاروفسکی «مهم‌ترین کارکرد زبان شاعرانه این است که زبان معیار را ویران کند» چه «بدون سرپیچی از قاعده‌های زبانی، شعر وجود نخواهد داشت». (احمدی، ۱۳۸۶: ۱۲۴-۱۲۵)

۲.۲.۱. شرایط هنجارگریزی ادبی

اکنون این پرسش مطرح می‌شود که آیا هر نوع هنجارگریزی از زبان عادی، موجب شکل‌گیری زبان شعری می‌شود؟

موکاروفسکی دو نوع برجسته‌سازی را از هم جدا می‌کند: ۱. برجسته‌سازی در زبان معیار، مثلاً در روزنامه‌نگاری یا مقاله‌نویسی؛ ۲. برجسته‌سازی در زبان شعر. او وجه تمایز این دو گونه را در این می‌داند که برجسته‌سازی در زبان معیار، «همواره تابعی از

ارتباط است... یعنی هدف آن بیش‌تر، جلب خواننده - یا شنونده - به موضوع برجسته‌ی مورد نظر است...»؛ اما برجسته‌سازی ادبی «برای بیان عینی و به‌خاطر خود زبان به‌کار می‌رود و زبان ارتباطی را به پس‌زمینه (Background) می‌راند.» (موکاروفسکی، ۱۳۷۳: ۹۵) بنابراین، وی نخستین شرط هنجارگریزی را در این می‌داند که برجسته‌سازی حاصل از آن، در پی ایفای نقش ارتباطی زبان نباشد. او در ادامه می‌افزاید که ابزارهای برجسته‌سازی در شعر، باید دارای دو شرط دیگر نیز باشند: سازگاری (Consistency) و نظام‌مندی. مراد از «سازگاری» این است که «در یک اثر هنری، چیزی که می‌خواهد برجسته شود و شکل تازه‌ای پیدا کند، دارای جهت ثابتی باشد»؛ یعنی یکی از بخش‌های زبان از قبیل: آوا، معنی، نحو و... را هدف قرار دهد و مقصود از «نظام‌مند» (Systematic) بودن این است که برجسته‌سازی، تابع سلسله پیوندهای موجود میان اجزای یک اثر شعری است. (همان، ۹۶-۹۸)

لیچ نیز هرگونه هنجارگریزی را در پیوند با خلاقیت هنری نمی‌داند و معتقد است که هنجارگریزی نباید موجب اختلال در ایجاد ارتباط شود. او برای هنجارگریزی هنری، سه شرط «نقش‌مندی»، «جهت‌مندی» و «هدف‌مندی» را مطرح می‌کند.^۴ (صفوی، ۱۳۷۳: ۴۷)

اما شفیع‌ی‌کدکنی علاوه بر مؤلفه‌ی هنجارگریزی، قایل به رعایت دو شرط دیگر در آفرینش شعر شده است: ۱. اصل جمال‌شناختی (Aesthetic)، یعنی این‌که خواننده یا شنونده یا اهل زبان، بعد از فرایند هنجارگریزی، نوعی زیبایی در آن احساس کند، ۲. اصل رسانگی (Communication)، یعنی «خواننده علاوه بر احساس لذت جمال‌شناختی، باید... در حدود منطق شعر احساس گوینده را تا حدی بتواند دریابد»؛ به عبارت دیگر، هنجارگریزی باعث ایجاد «ابهام و گنگی در انتقال احساس شاعر به خواننده» نشود. (شفیع‌ی‌کدکنی، ۱۳۶۸: ۱۳-۱۴) جالب است که ارسطو نیز به این اصول توجه دارد؛ وی پس از برشمردن مهم‌ترین موارد خارج شدن الفاظ از صورت عادی خود، می‌گوید: «در هر حال، افراط در این شیوه و طریقه‌ی تعبیر، البته تأثیری مضحک خواهد داشت و ناچار باید در هر یک از اجزای کلام، حدود و تناسبات، مراعات گردد.» (زرین‌کوب، ۱۳۵۷: ۱۵۵)

۲.۲.۲. هنجارگریزی نحوی (Syntactic deviation)

«توسّع و تنوع در حوزه‌ی نحوی زبان از مهم‌ترین عوامل تشخیص زبان ادب است...» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸:۲۶) و اعمال آن از یک‌طرف، دشوارترین نوع هنجارگریزی است؛ چرا که «امکانات... و حوزه‌ی اختیار و انتخاب نحوی هر زبان به یک حساب محدودترین امکانات است...» و از طرفی، «بیش‌ترین حوزه‌ی تنوع‌جویی در زبان، همین حوزه‌ی نحو است.» (همان، ۳۰) از ویژگی‌های بارز زبان ادبی این است که شاعر یا نویسنده‌ی ادبی، در بخش نحوی دستور زبان، دخل و تصرف و ارکان جمله را جابه‌جا کند و از شیوه‌های غیرمعمول جمله بندی استفاده نماید. به گفته‌ی تودوروف (T. Todorov): «ادبیات همچون زبانی است که در آن، هر سخن در لحظه‌ی گفته شدنش، ناستوری (Agrammatical) است.» (اسکولز، ۱۳۷۹:۱۸۲)

زبان و روابط اجزای آن، محور تحولات شعر است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳:۲۷) و به‌همین سبب، بلاغت را بیش‌تر باید در این حوزه و نیز در ساختمان جمله جست‌وجو کرد. (همان، ۱۱۶) بنابراین علم معانی را با اعمال جرح و تعدیل‌هایی، از دیدگاه زبانی و هنجارگریزی‌های مرتبط با آن می‌توان بررسی کرد. بلاغیون سنتی، عمده‌ی مباحث زبان‌شناختی شعر را در علم معانی مطرح کرده‌اند؛ مواردی همچون: مخالفت قیاس نحوی، ضعف تألیف و یا تعقید لفظی با موضوع «هنجارگریزی نحوی» که امروزه در زبان‌شناسی مطرح می‌شود، قابل تطبیق است. علاوه بر این، مباحث دیگر علم معانی نظیر حذف، تقدیم و تأخیر، اطناب و ایجاز، از همین دیدگاه، قابل بررسی است. البته آشکار است مواردی که تحت عنوان «عیوب فصاحت کلمه یا کلام» در علم معانی مطرح است - و بنا به تأکید بلاغیون، سخن ادبی باید از این عیوب مبرا باشد - در فن شعر نوین، جزو راه‌های رسیدن به زبان شعر محسوب می‌شود^۴ که در بالا به چند مورد از آن اشاره شد. علت این امر را تا حد زیادی باید در **نگرش خطابه‌ای** علمای معانی نسبت به شعر جست^۵ و این‌که آنان فصاحت را شرط بلاغت می‌دانند، مؤید همین مطلب است. علاوه بر این، پرداختن به مباحثی از قبیل اغراض و معانی ثانویه‌ی جملات، فصل و وصل، امر و نهی، استفهام، تمنی و... در علم معانی، گواه دیگری بر اثبات این مدعا است؛ آن‌گونه که ارسطو نیز این مباحث را مربوط به شعر ندانسته و از گنجاندن آن در فن شعر، خودداری کرده‌است: «دانستن این‌که امر چیست و دعا چیست

و نقل و روایت چیست و تهدید و استفهام و جواب و سایر اموری که از این مقوله هستند، چه می‌باشند... باری این مسأله چون به امر دیگری غیر از هنر شعر مربوط است، در این جا از غور در آن خودداری می‌کنیم.» (زرین کوب، ۱۳۵۷: ۱۴۸-۱۴۹)

موارد مطرح‌شده‌ی فوق که عموماً مربوط به علم معانی است، در کتب منطق و هنگام بحث از «فن خطابه» آشکارا قابل مشاهده است. مثلاً خواجه نصیرالدین ابتدا درباره‌ی لزوم شناخت احوال مخاطب در موقعیت‌های مختلف، چنین می‌گوید: «... و معرفت مناسبت چیزها و آنک لایق هر وقتی و هر موضعی و مناسب طبع هرکسی چه سخن باشد، نافع‌ترین چیزی بود در این صنعت» (طوسی، ۱۳۷۶: ۵۴۵) و پس از این است که به تشریح «بایدها و نبایدها»ی این صنعت می‌پردازد: لفظ «باید که فصیح بود... و بی‌حشو... و رباطاتی که سخن متصل را برهم بندد و فواصلی که سخن غیرمتصل را از یکدیگر جدا دارد، به‌جای خود مرعی بود. و از حشوهای که نظام سخن گسسته گرداند خالی. و شرایط تقدیم و تأخیر به‌حسب اقتضای لغت نگاه داشته... و باید که در ایجاز و تطویل هم اعتدال نگاه دارند تا متناسب بود... و در خطاب با مستمع دراک، میل به ایجاز باید کرد و آن‌جا که غرض تأکید و تهویل بود، میل به تطویل و از تکرار بی‌فایده در همه‌ی مواضع، اجتناب باید کرد... و باید از الفاظ مشکل و غریب و منفرد از ترکیبات و اشتقاقات غریب و نامتداول، احتراز کند.» (همان، ۵۷۴-۵۷۵) همان‌گونه که ملاحظه می‌شود، نگاه ادیبان نسبت به علم معانی، کاملاً نشأت گرفته از فن خطابه است^۶ و این در حالی است که جایگاه این مباحث از زمان ارسطو مشخص شده بود و حتی اهل منطق نیز هیچ‌گاه آن را وارد فن شعر نکرده بودند. روی هم رفته می‌توان چنین نتیجه گرفت که علمای بلاغت، با پرداختن به مباحثی نظیر «اغراض ثانویه‌ی کلام»، بیش‌تر خود را وارد مسایل معناشناسی کرده بودند و کم‌تر متوجه جنبه‌های فنی شعر بوده‌اند. همچنین علاوه بر علم معانی، صنایعی از بدیع معنوی، مثل لف و نشر، حشو (اعتراض)، التفات^۷ و... را می‌توان از دیدگاه زبانی، بررسی کرد.

بنابراین هرگونه تصرف یا جابه‌جایی در نحوه‌ی هم‌نشینی ارکان جمله و انحراف از قواعد دستوری حاکم بر آن، در ردیف هنجارگریزی نحوی قرار می‌گیرد؛ یعنی اموری

چون: جابه‌جایی یا فاصله‌ی اجزای برخی از افعال، اعتراض، رای فک اضافه، جابه‌جایی صفت و موصوف، لف و نشر و

نکته‌ی مهمی که نباید از آن غافل بود این است که «در بسیاری از موارد، هنجارگریزی نحوی به عنوان ابزاری برای حفظ وزن...» (صفوی، ۱۳۷۳: ۱۴۲-۱۴۳) و یا به دلیل جبر قافیه و ردیف، به کار گرفته می‌شود. البته این موضوع تا حد زیادی به خود سازمان نحوی زبان فارسی برمی‌گردد؛ زیرا وسعت و گستردگی قواعد نحو فارسی و آزادی عمل فراوان در جابه‌جایی کلمات در سطح جمله، تا حد زیادی پاسخ‌گوی نیازهای شعر در بخش موسیقی است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۲۲۴)

۳. انواع هنجارگریزی نحوی در شعر ناصرخسرو

۳.۱. جابه‌جایی و فاصله میان فعل شبه‌معین و فعل اصلی

فعل‌های شبه‌معین یا وجه‌ساز «آن‌هایی هستند که فاعل یا مفعول یا متمم‌شان مصدر است.» (فرشیدورد، ۱۳۸۸: ۳۹۱-۳۹۲) این افعال که شامل: بایستن، شایستن، توانستن، یارستن، خواستن و... می‌شوند؛ «برای تمام شدن مفهوم خود» همواره نیازمند فعل دیگری هستند. (ناتل خانلری ج ۲، ۱۳۷۴: ۳۶۱) اگر چه فعل شبه‌معین و اصلی در جملات مرکب معمولاً جدای از هم‌اند؛ در شعر گاه پیش می‌آید که این دو فعل در جملات ساده از هم جدا شوند و یا فعل اصلی جمله، پیش از فعل شبه‌معین قرارگیرد. همان‌طور که در جدول ذیل مشاهده می‌شود میزان تکرار این خصیصه‌ی نحوی در شعر ناصرخسرو به‌طور میانگین یک‌بار در هر ۶۹ بیت است، در حالی که این میزان در دیوان عنصری ۱ به ۲۴۲، در دیوان منوچهری ۱ به ۱۹۰ و در شعر فرخی ۱ به ۹۰ است. با توجه به بسامد نسبتاً بالای این پدیده در شعر ناصرخسرو در مقایسه با دیگر شاعران قرن پنجم، می‌توان آن را از موارد رایج هنجارگریزی نحوی در شعر وی برشمرد.

جدول شماره ۱: میزان تکرار جابه‌جایی و فاصله، میان فعل شبه‌معین و فعل اصلی

ناصرخسرو	منوچهری	فرخی	عنصری
۱/۶۹	۱/۱۹۰	۱/۹۰	۱/۲۴۲

اکنون نمونه‌هایی از شعر ناصرخسرو:

من دست خویش در رسن دین حق زدم از تو هگرز جست نخواهم نشان و نام
(ناصرخسرو، ۱۳۵۷: ۵۷)

به طاعت برد باید این جهان را که گوید کاین جهان را برد نتوان (همان، ۱۰۸)
 گر ناصبی مثل مگسی گردد بگذشت نارد از سر عرنیم (همان، ۱۳۵)
 داد تو داده است کردگار، تو را نیز داد ز طاعت به داد باید ناچار (همان، ۲۶۰)
 که یاد دهد آن زمان که بودی پیشم شده جمله تبار و آلم^۸ (همان، ۳۲۲)
 از عنصری: ز بهر آن خرد را دید نتوان که اندر لفظ‌های اوست مضمیر
 (عنصری، ۱۳۶۳: ۷۰)

ازفرخی: به فضل و خوی پسندیده جست باید نام

دگر به دادن^۹ مال و به بذل کردن زر
 (فرخی، ۱۳۷۱: ۱۶۱)

از منوچهری: جنبید سر خجسته نتواند بر گردن کوتاه‌اش ز پر عطری
 (منوچهری، ۱۳۷۹: ۱۱۷)

۲. ۳. فاصله میان اجزای فعل مرکب (اعم از افعال مرکب دو جزئی یا سه جزئی)^{۱۰}
 نتیجه‌ای که از توجه به ارقام مندرج در جدول مربوط به این مورد به‌دست می‌آید این
 است که شعر ناصرخسرو در این مورد تقریباً مطابق با هنجار دوران‌ش بوده است:

جدول شماره‌ی ۲: میزان تکرار جابه‌جایی فاصله میان اجزای فعل مرکب

عنصری	فرخی	منوچهری	ناصرخسرو
۱/۳۲	۱/۲۰	۱/۲۲	۱/۱۹

گر تو شریفی و بهتری تو ز خویشان چون که بری سوی خویش خویش شبیخون؟
 (ناصرخسرو، ۱۳۵۷: ۸)

برکن ز خواب غفلت پورا سر و اندر جهان به چشم خرد بنگر (همان، ۴۴)
 کسی را کز طمع جنبید علت نداند کردنش سقراط درمان (همان، ۱۰۷)
 جهان را به سایه‌ی درختی زدند حکیمان هشیار دانا مثل^{۱۱} (همان، ۴۶۲)
 از عنصری: هنر سرشته کند یا گهر به رشته کند محرری که کند مدح شاه را تحریر
 (عنصری، ۱۳۶۳: ۶۵)

از فرخی: هر مبارز که بر او روی نهاد خورد بر جان گرامی زنهار
 (فرخی، ۱۳۷۱: ۱۴۰)

از منوچهری: ابله آن گرگی که او نخجیر با شیران کند

احمق آن صعوه که او پرواز با عنقا کند

(منوچهری، ۱۳۷۹: ۲۵)

۳.۳. جابه‌جایی ارکان فعل مرکب

گاه در شعر، بنا به محدودیت‌های موسیقایی - از جمله رعایت وزن و قافیه - پیش می‌آید که بین هم‌کرد و اسم و صفت پیش از آن، جابه‌جایی رخ دهد:

جدول شماره ۳: میزان تکرار جابه‌جایی ارکان فعل مرکب

ناصرخسرو	منوچهری	فرخی	عنصری
۱/۱۵	۱/۲۶	۱/۲۰	۱/۱۹

گر خویشتن کشی ز جهان، ورنی بر تو به‌کینه او بکشد خنجر

(ناصرخسرو، ۱۳۵۷: ۴۶)

ز بهر کردن بیدار جمع مستان را یکی منادی بر طرف بام باید کرد

(همان، ۱۵۸)

تنگ فراز آمده است حالت رفتنت سود نداردت کرد گربه به شانه^{۱۲}

(همان، ۳۸۳)

از عنصری: گفتم آتش بر آن رخت که فروخت گفت آن کو دل تو کرد کباب

(عنصری، ۱۳۶۳: ۷)

از فرخی: کردارهای خویش بی هیچ خدمتی بر من کند سلام به روزی هزار بار

(فرخی، ۱۳۷۱: ۱۶۸)

از منوچهری: کرد هیچا و فراوان ملک و ملک گرفت

زین سبب شاید اگر هیچ به هیچا نشود

(منوچهری، ۱۳۷۹: ۳۳)

۳.۴. فاصله یا جابه‌جایی تک‌واژه‌های وجهی از فعل

این تک‌واژه‌ها در ساختن وجوه خاص افعال، کاربرد دارند و شامل سه تک‌واژه «می»، «همی» و «با» هستند که دو جزو اول در ساختن ماضی و مضارع استمراری به‌کار

می‌روند و جزو سوم، «نشانه‌ی وجه التزامی» است و «گاهی پیش از صیغه‌ی ماضی تام» قرار می‌گیرد^{۱۳} (ناتل خانلری، ۱۳۷۴، ج ۲: ۱۲۳ و ۲۰۳):

جدول شماره‌ی ۴: میزان تکرار فاصله یا جابه‌جایی تک‌واژه‌های وجهی از فعل

ناصرخسرو	منوچهری	فرخی	عنصری
۱/۱۶	۱/۲۱	۱/۲۳	۱/۱۷

تنت چو پیرهنی بود جاننت را و کنون همه گسست و پفرسوده گشت تارش و پود
(ناصرخسرو، ۱۳۵۷: ۳۲)

هر روز روزگار نویدی دگر دهدت کان را هگرز دیدنخواهی همی خرام؟
(همان، ۵۷)

صد بندگی شاه ببايست كردنم از بهر يك اميد كزو می‌رواشدم (همان، ۱۳۹)
فتنه زان است برو عامه که از غفلت و جهل سوی او می به بقا ماند ازیرا که فناش
(همان، ۲۵۷)

طاووس خواستندت می‌آفرید از اول طاووس مردمی تو ایدون همی‌نمایی
(همان، ۳۳۱)

داد من بی‌گمان برآیدمی روز حشر از نبیره‌ی عباس^{۱۴} (همان، ۴۳۸)
از عنصری: تا فرود آید همی بر بنده از ایزد قضا

تا دعای نیک‌مردان سوی ایزد بر شود
(عنصری، ۱۳۶۳: ۲۶)

از فرخی: مخالف تو همی مرگ خویشتن طلبد

ز بیم آن‌که مر او را کنی به تیغ طلب
(فرخی، ۱۳۷۱: ۱۰)

از منوچهری:

تا می‌نزنی بر زمیش بیچه نزاید چون زاد بیچه، زادن و خوردنش همان است
(منوچهری، ۱۳۷۹: ۱۳)

۳.۵. فاصله افتادن میان حرف نفی با فعل یا شناسه‌اش^{۱۵}

از مشخصات سبکی رایج شعر این دوره آن است که گاهی بین فعل منفی و حرف نفی ویژه‌ی آن و یا شناسه‌ای که باید به پیشوند ملحق شود، فاصله می‌افتد:

جدول شماره‌ی ۵: میزان تکرار فاصله افتادن میان حرف نفی با فعل یا شناسه‌اش

ناصرخسرو	منوچهری	فرخی	عنصری
۱/۳۶	۱/۶۸	۱/۵۶	۱/۴۱

گر تو نه دیوی به همه عمر خویش از پس این دیو چرایی دوان؟

(ناصرخسرو، ۱۳۵۷: ۱۳)

نه در خورد در است گل، پس تو زین تن بپرهیز، ازیرا که در ثمینی

(همان، ۱۶)

درد نادانی برنجانند تو را ترسم همی درد نادانیت را چون نه به علم افسون کنی؟

(همان، ۲۵)

ای علم‌جوی، روی به جیحون نه گر جانت بر هلاک نه مفتون است

(همان، ۲۵۷)

اگر دوست داریم نام نکو چرا پس نه نام نکو گستریم^{۱۶}

(همان، ۵۰۴)

از عنصری: اگر به هند و خراسان بزرگ‌نام شدست

نه زان کم است بزرگیش در حجاز و یمن

(عنصری، ۱۳۶۳: ۲۵۷)

از فرخی:

کس در آن جنگ بدو هیچ ظفر یافته نیست او همی یافت بر آن کس که همی خواست ظفر

(فرخی، ۱۳۷۱: ۱۷۴)

از منوچهری: مادر بچه را تا ز شکم نارد بیرون

بستر نکند، این نه نهان است، عیان است

(منوچهری، ۱۳۷۹: ۱۳)

۳.۶. جدایی مسند از فعل اسنادی یا شناسه‌اش

مسند، در جملات سه جزئی یا چهارجزئی با مسند، یا پیش از فعل اسنادی قرار می‌گیرد و یا پیش از شناسه‌ای می‌آید که در حکم فعل اسنادی است؛ اما گاه میان مسند و فعل یا شناسه‌اش فاصله می‌افتد. کیفیت وقوع این خصیصه، بسته به ساختمان جمله

و اجزای تشکیل‌دهنده‌ی آن متفاوت است، مثلاً در جملات سه جزیی با مسند، ممکن است ارکانی مانند نهاد، قید، متمم قیدی، انواع ضمائر جدا و پیوسته، فعل ناقص، واژه‌ی پرسشی، حرف ربط بین مسند و فعل اسنادی قرار بگیرند و در جملات چهارجزیی با مسند -علاوه بر موارد فوق- ممکن است مفعول یا مجموعه‌ای از اجزای جمله بین این دو رکن فاصله شوند. جای معمول ضمائر پیوسته‌ی فاعلی بلافاصله بعد از فعل است اما گاه میان این ضمائر و فعل و نیز بین مسند و فعل اسنادی فاصله می‌افتد.

آنچه از بررسی شعر شاعران مورد نظر به دست آمد، حاکی از این است که این شاعران در جداکردن شناسه‌ها از فعل، با فاصله‌ی نسبتاً نزدیکی از یکدیگر در حرکت بوده‌اند. میزان تقریبی تکرار این پدیده در دیوان آنان به این قرار است:

جدول شماره‌ی ۶: میزان تکرار جدایی مسند از فعل اسنادی

ناصرخسرو	منوچهری	فرخی	عنصری
۱/۱۰	۱/۱۳	۱/۱۶	۱/۱۲

و نمونه‌هایی از شعر ناصرخسرو:

داند خرد همی که بر این عادت کاری بزرگ را شده برپایی

(ناصرخسرو، ۱۳۵۷: ۸)

با زخم دیو دنیا بس باشد پرهیز جوشن و زره‌ام دینم (همان، ۱۳۵)
عقل تو ایدر ز هر طاعت و علم است پس تو چرایی بد و منافق و طرّار؟

(همان، ۲۵۸)

حق است و حقیقت به پیش رویم زانی تو فگنده پس قذالم (همان، ۳۲۳)
جز خواب و خور نبینم کارت، مگر ستوری؟

بر سیرت ستوران گر مردمی چرایی؟^{۱۷} (همان، ۳۳۰)

از عنصری: بزرگ چون خرد است و عزیز چون دولت

قوی چو حجت اسلام و پاک چون فرقان

(عنصری، ۱۳۶۳: ۲۶۲)

از فرخی: محمود و محمد ملکان‌اند و شهان‌اند

این خوی چنین را به دل و دیده خریدار (فرخی، ۱۳۷۱: ۱۱۹)

از منوچهری: بدخو شود از عشرت او سخت نکوخو

عاقل شود از عادت او سخت موله (منوچهری، ۱۳۷۹: ۹۹)

۳.۷. جدایی ضمائر پیوسته‌ی مفعولی و متممی^{۱۸} از فعل و اتصال آن‌ها به حرف،

تک‌واژه‌های وجهی، صفت، ضمیر، قید و اسم نکره

این خصیصه در دیوان ناصرخسرو بسامد بالایی دارد و از این نظر، بعد از مورد (۳-۱۰) در درجه‌ی دوم است. همان‌گونه که در جدول زیر مشاهده می‌شود، میزان تقریبی وقوع این مورد در دیوان ناصرخسرو تقریباً حدود ۷ برابر شعر فرخی، سه برابر شعر منوچهری و ۲/۵ برابر شعر عنصری است:

جدول شماره ۷: میزان تکرار جدایی ضمائر پیوسته‌ی مفعولی و متممی از فعل

ناصرخسرو	منوچهری	فرخی	عنصری
۱/۲۳	۱/۶۱	۱/۱۷۸	۱/۵۶

یکی است با صفت و بی‌صفت نگویمش نچیز و چیز مگویش، که‌مان چنین فرمود

(ناصرخسرو، ۱۳۵۷: ۳۲)

تا با تو چو بندگان همی گردد هرگونه که تو همیشه گردانی (همان، ۵۹)

یات شاعر به مدح در گوید شاد بادی و قصر تو معمور (همان، ۷۶)

کرم بسیار، ولیکننت یکی کرم کند حاصل از برگ شجر مایه‌ی دیا و حریر

(همان، ۲۱۹)

و اکنون تدبیر چیست تام بیاید بُد، چو برون بایدم همی شد از این دار

(همان، ۲۵۸)

آن‌که بیش از دگران بود به شمشیر و به علم

وان‌که بگزید و وصی کرد نبی بر سر ماش (همان، ۲۷۶)

هرچه داد امروز فردا باز خواهد بی‌گمان

گر نخواهی رنج تن با چیز اویت کار نیست (همان، ۳۱۱)

بی‌مغز سفالیم دیده بودی امروز همه مغز بی‌سفالیم (همان، ۳۲۴)

ای جسته دی ز دستت فردا به دست تو نه فردا درود باید تخمی که دیش کشتی^{۱۹}

(همان، ۳۶۵)

از عنصری:

بهاری ابر چو دستش بدید گاه عطا همه سخاوت خویش اش نمود هزل و هدر
(عنصری، ۱۳۶۳: ۸۷)

از فرخی: آن چه کردست زآن چه خواهد کرد سخت‌ام اندک نماید و سوتام
(فرخی، ۱۳۷۱: ۲۲۹)

از منوچهری: بکوبی زیر پای خویش خردم دو کتف من بسنبانی چو شاپور
(منوچهری، ۱۳۷۹: ۴۷)

۸. ۳. ضمیر پیوسته‌ی مفعولی و متممی در جایگاه اضافه

گاهی این ضمائر از جای اصلی و معمول خود - که پس از فعل و متصل به آن است - جدا می‌شود و به اسم می‌پیوندند. میزان کاربرد این مورد در شعر ناصرخسرو و منوچهری با یکدیگر برابری می‌کند؛ اما تفاوت نسبتاً چشم‌گیری با شعر دو شاعر دیگر - به‌ویژه فرخی - دارد:

جدول شماره‌ی ۸: میزان تکرار ضمیر پیوسته‌ی مفعولی و متممی در جایگاه اضافه

عنصری	فرخی	منوچهری	ناصرخسرو
۱/۶۳	۱/۱۴۴	۱/۴۵	۱/۴۵

هر زمان برکشد به بام بلند زین سیه چاه ژرفت این دولاب

(ناصرخسرو، ۱۳۵۷: ۲۸)

یک‌چند پیش‌گاه همی دیدی در مجلس ملوک و سلاطینم (همان، ۱۳۵)

چو آن شیر پیکر علامت ببندد کند سجده بر آسمانش دوپیکر (همان، ۳۰۸)

به تاریکی دهد مژده همیشه روشنایی مان که از دشوارها هرگز نباشد خالی آسان‌ها^{۲۰}

(همان، ۴۴۳)

از عنصری: هرکه با شمشیر تیز او به‌جنگ اندر شود

جانور بیرون نیاید گر هزارش جان بود (عنصری، ۱۳۶۳: ۲۹)

از فرخی: شادی و می خوردن شه را سزد شاد خور ای شه که می‌ات نوش باد

(فرخی، ۱۳۷۱: ۳۷)

از منوچهری: جمالت باد و عزّت باد و آسانی

هم اندر عالم کبری، هم اندر عالم صغری (منوچهری، ۱۳۷۹: ۱۲۷)

۳.۹. جدایی ضمائر پیوسته‌ی اضافی از مضاف خود و اتصال به حرف، فعل، اسم و صفت

نسبت وقوع این پدیده در شعر ناصر تقریباً برابر با شعر عنصری است؛ اما اختلاف فاحشی با شعر فرخی دارد:

جدول شماره‌ی ۹: میزان تکرار جدایی ضمائر پیوسته‌ی اضافی از مضاف خود

ناصرخسرو	منوچهری	فرخی	عنصری
۱/۲۸	۱/۴۳	۱/۶۷	۱/۲۹

به تاریکی اندر گزاف از پس او مَدَوَ کت برآید به دیوار بینی

(ناصرخسرو، ۱۳۵۷: ۱۵)

که نام نیکو مرغ است و فعل نیک‌اش دام ز فعل خویش بر این مرغ دام باید کرد

(همان، ۱۵۸)

در غم آزت چو شیر شد سر چون قیر وان دل چون تازه شیر تو شده چون قار

(همان، ۲۵۸)

چو بر منبر جدّ خود خطبه خواند باستدش روح‌الأمین پیش منبر (همان، ۳۰۸)

گر به راه این جهان خورشیدمان رهبر شده‌ست

سوی یزدان‌مان همی مر عقل را رهبر کنی^{۲۱}

(همان، ۴۵۳)

از عنصری: مردمی چیست، مردمی عرض است جز دل پاک اوش جوهر نیست

(عنصری، ۱۳۶۳: ۱۹)

از فرخی: در همه شغل‌ها که دست برد نیک‌اش آغاز و نیک‌تر انجام

(فرخی، ۱۳۷۱: ۲۲۵)

از منوچهری:

اکنون که طیب آمد نزدیک به بالینش بهتر شودش درد و بهتر شودش زاری

(منوچهری، ۱۳۷۹: ۱۱۵)

۳.۱۰. اتصال ضمایر مفعولی با معنای فاعلی به افعال (افعال شبه‌معین و اصلی)

گاهی ضمایر پیوسته‌ی مفعولی به فعل شبه‌معین «باید» و فعل اصلی آن ملحق می‌شود،^{۲۲} اما فاقد معنای مفعولی یا متممی است؛ حتی ممکن است این ضمایر به فعل متصل نشوند و به‌جای آن، مثلاً به حروف یا قیدها وصل شوند. این پدیده در دیوان ناصرخسرو به نسبت دیگر شاعران، رایج‌تر است و در ردیف نخستِ مصادیق هنجارگریزی نحوی شعر او قرار می‌گیرد:

جدول شماره‌ی ۱۰: میزان تکرار اتصال ضمایر مفعولی با معنای فاعلی به افعال شبه‌معین و اصلی

ناصرخسرو	منوچهری	فرخی	عنصری
۱/۷۱	۱/۳۱۶	۱/۸۱۹۰	۱/۷۲۵

گر همی چیزی بیایدمان خرید در بهشت، آن‌جا محال است از زر است

(ناصرخسرو، ۱۳۵۷: ۳۴)

فردا به عصا همیت باید رفت امروز چنین چو کبگ چه خرامی؟ (همان، ۳۷)

قول چون روی برد زیر نقاب، ای بخرد به عمل باید از این روی گشادنت نقاب^{۲۳}

(همان، ۱۸۹)

از عنصری: چو آب جوشان باشد چو دست خواهد کند

چو مرغ باشد چون رفت بایش هموار

(عنصری، ۱۳۶۳: ۱۴۵)

از منوچهری:

شد گونه‌گونه تاک رز، چون پیرهان رنگرز اکنونت باید خز و بز گردآوری و اوعیه

(منوچهری، ۱۳۷۹: ۱۰۱)

۳.۱۱. جدایی معطوف از معطوف‌علیه

و این موردی است که در علم معانی از مصادیق «فصل» محسوب می‌شود. آمار و ارقام مؤید این است که ناصرخسرو در به‌کارگیری این مورد، همگام با معاصرانش در حرکت بوده و به گونه‌ای متعادل از آن بهره برده است:

جدول شماره‌ی ۱۱: میزان تکرار جدایی معطوف از معطوف‌علیه

ناصرخسرو	منوچهری	فرخی	عنصری
۱/۱۳	۱/۲۰	۱/۱۴	۱/۱۴

کودن و خوار و خسیس است جهان و خس زان نسازد همه جز با خس و با کودن
(ناصرخسرو، ۱۳۵۷: ۳۶)

به چیزی دگر نیست داننده دانا ستمگار زی او یکی‌اند و داور (همان، ۳۰۷)
قولم همه هزل و محال بودی هزلم همه حکمت شد و محالم (همان، ۳۲۴)
مر طلب دین حق را به حقیقت پاک‌دلی باید و فراخ چو جیحون^{۲۴} (همان، ۴۹۱)
از عنصری: خزینه‌پرور مردم، رهی‌گداز بود ملک خزینه‌گداز آمد و رهی‌پرور
(عنصری، ۱۳۶۳: ۱۶۰)

از فرخی: خراج مملکتی تاج و افسرش بودست

کمینه چیز وی آن تاج بود و آن افسر
(فرخی، ۱۳۷۱: ۷۰)

از منوچهری: نوروز فرخ آمد و نغز آمد و هژیر با طالع مبارک و با کوکب منیر
(منوچهری، ۱۳۷۹: ۴۸)

۱۲.۳. جابه‌جایی فراکردها (در جملات مرکب)

از دیگر شگردهای رایج ناصرخسرو در به‌هم ریختن نحو مرسوم جملات، جابه‌جایی در اجزای جملات مرکب است؛ معمولاً در جملات مرکب شرطی فراکرد پیرو بر فراکرد پایه، مقدم می‌شود؛ اما گاهی در شعر، عکس این امر به‌وقوع می‌پیوندد. همانند مورد پیشین، این الگو در شعر ناصر در مقایسه با دیگر شاعران، متعادل و روی خط هنجار است:

جدول شماره ۱۲: میزان تکرار جابه‌جایی فراکردها

ناصرخسرو	منوچهری	فرخی	عنصری
۱/۱۵	۱/۲۱	۱/۱۷	۱/۱۶

جهان مادری گنده‌پیر است، بر وی مشو فتنه، گر درخور حور عینی
به مادر مکن دست، ازیرا که بر تو حرام است مادر، اگر زاهل دینی
(ناصرخسرو، ۱۳۵۷: ۱۶)

آن کن از طاعت و نیکی که نداری شرم چون ببینیش در آن معدن پاداشن
(همان، ۳۷)

تو که لطیفی به جسم دون چه شوی همت گردون دون اگر دون شد

(همان، ۷۸)

آزاد شد از گناه گردنت هرگه که شدی به حق مطوق^{۲۵} (همان، ۴۵۱)

از عنصری: به خدمتش برس ار آرزوست توقیرت

که هرکه ماند ز توقیر، ماند در تقصیر

(عنصری، ۱۳۶۳: ۸۲)

از فرخی: در هنر شاگرد خویشی، چون نکوتر بنگری

فضل‌های خویشان را هم تو بودستی سبب

(فرخی، ۱۳۷۱: ۵)

از منوچهری: شیفته کرد مرا عشق و ولای تو چنین

شایدم، هرچه به من عشق و ولای تو کند

(منوچهری، ۱۳۷۹: ۲۷)

۱۳.۳. رای فکّ اضافه

«رای فکّ اضافه نقشی مهم در به هم ریختن نظم معمول اجزای جمله دارد و یکی از روش‌های جدایی نهاد جمله از گزاره‌ی آن است. یک علت جابه‌جا و مقدم شدن مسند بر مسندالیه، وجود رای فکّ اضافه است. هرچند این خصیصه در دیوان ناصر خسرو به وفور یافت می‌شود، میزان کاربرد رای فکّ اضافه در شعرهای عنصری بیش تر است.

جدول شماره‌ی ۱۳: میزان تکرار رای فکّ اضافه

عنصری	فرخی	منوچهری	ناصرخسرو
۱/۹	۱/۱۵	۱/۲۴	۱/۱۱

گر در کمال فضل بود مرد را خطر چون خوار و زار کرد پس این بی خطر مرا؟

(ناصرخسرو، ۱۳۵۷: ۱۱)

چو با من دل وفا کرد این طمع را گرفتم نیک‌بختی را گریبان (همان، ۱۰۷)

دین و دنیا را بنیاد مثل کالبد است علم تأویل بگوید که چگونه‌ست بناش

(همان، ۲۷۶)

بر این دیوان اگر نفرین کنی شاید که ایشان را

همی هر روز پرگردد به نفرین تو دیوان‌ها (همان، ۴۴۵)

شاه را پیش جز از بخت‌های پخته ننهی مؤمنی را که ضعیف است یکی نان ندهی^{۲۶}
(همان، ۴۶۳)

از عنصری: ور کسی از تیغ تیز او نیندیشد به عقل
عقل او چیزی شود کان چیز اجل را رهبراست
(عنصری، ۱۳۶۳: ۱۶)

از فرخی: به روز رزم بکوبد به نعل مرکب خویش
مخالفان را دل‌های سخت چون سندان
(فرخی، ۱۳۷۱: ۲۸۵)

از منوچهری:
آفرین زان مرکب شب‌دیز فعل رخس خوی
اعوجی مادرش و آن مادرش را یحوموم شوی
(منوچهری، ۱۳۷۹: ۱۴۷)

۱۴. ۳. اعتراض

در برخی از کتب بدیع، از اعتراض با عنوان «اعتراض الکلام قبل التمام» یاد شده‌است (رادویانی، ۱۳۶۲: ۸۸) و آن را از مصادیق حشو - و از نوع «ملیح» و «لوزینج آن» - برشمرده‌اند. (همایی، ۱۳۸۱: ۳۳۲-۳۳۳) اعتراض در کتب معانی جزو موارد «اطناب» و تطویل کلام قرار گرفته است.^{۲۷} «اعتراض» می‌تواند شامل هر نوع واژه، گروه، جمله یا شبه‌جمله‌ای بشود که در بین یک جمله‌ی کامل دیگر قرار می‌گیرد. بسامد این خصیصه‌ی نحوی در شعر شاعران مورد بحث، به این قرار است:
جدول شماره‌ی ۱۴: میزان تکرار اعتراض

عنصری	فرخی	منوچهری	ناصرخسرو
۱/۲۴	۱/۲۰	۱/۲۸	۱/۱۲

چو عمر سوده شد - و مایه عمر بود تو را -

تو را ز مال که سود است - اگر نه سود - چه سود؟
(ناصرخسرو، ۱۳۵۷: ۳۱)

زین دهر - چو من - تو چون نمی‌ترسی؟ بی‌باک منم - چه ظن بری - یا تو؟
(همان، ۱۶۳)

جان مرا - گر سوی تو جانت عزیز است سوی من، ای هوشیار - خوار میندار
(همان، ۲۵۹)

درآویزد همی هریک بدین گفتارها - زینها

صلاح خویش را - گویی به‌چنگ خویش و دندان‌ها

(همان، ۴۴۲)

چه بود نیک بیندیش به تدبیر خرد - که ز حامد نستانی و به حمدان ندهی؟^{۲۸}
(همان، ۴۶۴)

از عنصری: سیم بی‌بار اگر چه پاک بود چون بناگوش آن سمن بر نیست
(عنصری، ۱۳۶۳: ۱۹)

از فرخی: روزی به بدش هر که سخن گفت زبانش

- هر چند سخن گوی و فصیح است - شود لال

(فرخی، ۱۳۷۱: ۲۱۸)

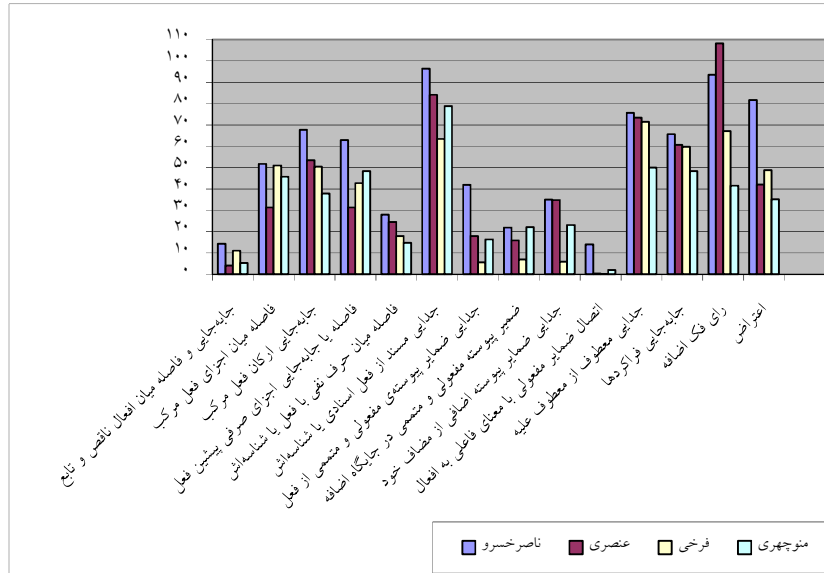
از منوچهری: چیزی که تو پنداری در غربت و در حضرت

کاری که تو اندیشی از کژی و همواری

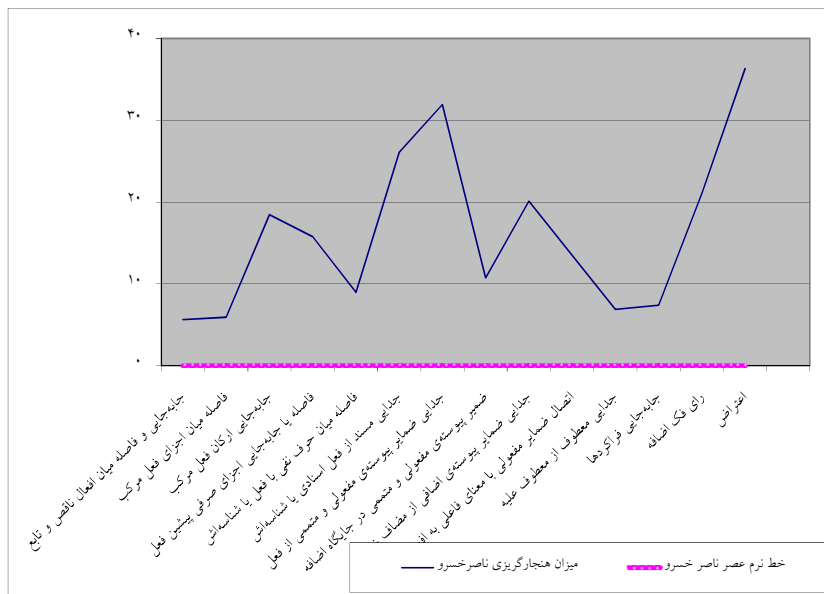
نیکوتر از آن باشد - بالله - که تو اندیشی آسان‌تر از آن باشد - حقاً - که تو پنداری
(منوچهری، ۱۳۷۹: ۱۱۵)

گونه‌هایی از هنجارگریزی نحوی در شعر ناصر خسرو

نمودار شماره ۱: نمودار ستونی مربوط به میزان پراکندگی موارد هنجارگریزی نحوی در دیوان چهار شاعر قرن پنجم به نسبت هزار بیت.



نمودار شماره ۲: نمودار خطی حاصل از نسبت موارد هنجارگریزی نحوی ناصر خسرو به میانگین همان موارد، در دیوان سه شاعر دیگر.



۴. نتیجه‌گیری

طبق بررسی‌های به‌عمل آمده از شعر ناصرخسرو و مقایسه‌ی آن با شعر شاعران هم‌عصر وی، یعنی عنصری، فرخی و منوچهری، می‌توان چنین نتیجه‌گرفت که مواردی همچون اتصال ضمایر مفعولی با معنای فاعلی به فعل، جدایی ضمایر پیوسته‌ی مفعولی و متممی از فعل و جابه‌جایی و فاصله بین فعل شبه‌معین و فعل اصلی، به ترتیب از پربسامدترین نمونه‌های هنجارگریزی نحوی در شعر ناصرخسرو است. مواردی چون رای فک اضافه، جدایی ضمایر اضافی از مضاف خود، جدایی معطوف از معطوف‌علیه، پایین‌ترین بسامد را نسبت به دیگر شاعران به‌خود اختصاص داده‌است. بسامد «رای فک اضافه» در شعر عنصری و بسامد «ضمیر پیوسته‌ی مفعولی و متممی در جایگاه اضافه» در شعر منوچهری، بالاتر از میزان آن در شعر ناصرخسرو است. همچنین میزان کاربرد «جدایی ضمایر پیوسته‌ی اضافی از مضاف» در شعر ناصرخسرو و عنصری و نیز بسامد «جدایی معطوف از معطوف‌علیه» در شعر ناصرخسرو، عنصری و فرخی، تقریباً هم‌طراز است. در نهایت، گفتنی‌است از چهارده مورد هنجارگریزی نحوی بررسی‌شده در این مقاله، ناصرخسرو در مقایسه با سه شاعر هم‌عصرش، در هفت مورد، دست به هنجارگریزی برجسته زده‌است. بر این اساس، شاید بتوان گفت دست‌یافتن به زبانی ممتاز و ویژه در شاعری، یکی از دل‌مشغولی‌های ناصرخسرو است. او برای رسیدن به چنین هدفی، بیش‌ترین توجه خود را معطوف به درهم ریختن نحو معمول کلام کرده است. آنچه در نظام زیبایی‌شناختی شعر ناصرخسرو جلب نظر می‌کند، در درجه‌ی اول، متوجه هنجارگریزی‌های نحوی زبان شعر اوست که بخش اعظم آن‌ها متأثر از جبر موسیقی بیرونی و کناری است. به طور کلی و با اندکی تسامح، می‌توان ادعا کرد که تلاش ناصرخسرو برای دست‌یابی به سبک شعری ویژه، در هنجارگریزی نحوی خلاصه می‌شود. به بیان دقیق‌تر، کلید راه‌یابی به سبک خاص ناصرخسرو، در بخش زبانی شعر او، در گرو بررسی هنجارگریزی نحوی آن است. تنوع و تعدد مصادیق این نوع هنجارگریزی و بسامد زیاد آن‌ها به نسبت شعر معاصرانش، اثبات‌کننده‌ی این مدعا است.

یادداشت‌ها

۱. در مورد فلسفه‌ی زیبایی‌شناسی مکتب فرمالیسم، رجوع کنید به کتاب *حقیقت و زیبایی*، ص ۳۸-۳۹، ۳۰۷-۳۰۹ و ۳۹۶-۳۹۷.
۲. مقصود از «دستور» در این‌جا صرفاً آن قوانین صرفی و نحوی مکتوب نیست؛ بلکه شامل تمامی قواعد زبانی‌ای است که ملکه‌ی ذهن اهل یک زبان خاص در مکالمات روزمره‌شان شده است.
۳. «نقش‌مندی» یعنی هنجارگریزی، بیان‌گر مفهومی باشد. «جهت‌مندی» یعنی هنجارگریزی منظور گوینده را بیان کند و منظور از «هدف‌مندی» این است که هنجارگریزی از نظر مخاطب، دارای معنا باشد. برای توضیحات بیش‌تر در این زمینه. (ر.ک: *از زبان‌شناسی به ادبیات*، ص ۴۷-۴۸)
۴. از معاصران، جلال‌الدین همایی - و به تبع او شمیسا- از نخستین کسانی هستند که این موضوع را به چالش کشیده‌اند و به‌کار بستن این عیوب را در همه‌جا محل فصاحت و بلاغت نمی‌دانند: «پیداست که تتابع اضافات و تکرار بی‌مورد و همچنان دیگر احوال کلمه و کلام، از قبیل عطف و استثنا و حذف و ذکر و تقدیم و تأخیر و امثال آن، چون در غیر موارد مقتضی اتفاق افتاده باشد، محل فصاحت است، ولیکن آن را از عیوب مسلم نمی‌توان شمرد؛ چه ممکن است در بعضی موارد، لازم بلکه مستحسن باشد...» (همایی، ۱۳۸۱: ۲۱) و نیز (ر.ک: شمیسا، ۱۳۸۴: ۱۱۶-۱۲۴)
۵. شاید قرن‌ها سلطه‌ی شعر مخاطب‌مدار (درباری و مدحی) در تقویت این نوع نگرش بی‌تأثیر نبوده باشد.
۶. شمیسا در مورد نگرش خطابه‌ای اهل بلاغت در علم معانی و تاریخچه‌ی آن، توضیح مختصر و مفیدی دارد. (ر.ک: شمیسا، ۱۳۸۴: ۱۰۲-۱۰۴)
۷. مقصود دو گونه‌ی التفات است: ۱. عطف فعل غایب بر متکلم با فاعل مشترک و ۲. «آن‌که سخن را تمام کنند، آن‌گاه جمله یا مصرع و بیتی بیاورند که خود مستقل باشد؛ اما با سخن قبل، مربوط شود...» (همایی، ۱۳۸۱: ۲۹۳-۲۹۴)
۸. برای مشاهده‌ی نمونه‌های دیگر از این مورد (ر.ک: ۴/۱۷، ۱۹/۲۱، ۹/۵۷، ۲۳/۵۹، ۴۳/۷۸، ۲/۸۶، ۳/۱۰۶، ۵۶/۱۰۸، ۷/۲۲۲، ۴۳/۲۶۵، ۹/۲۷۵، ۱۳/۴۴۲، ۸/۴۶۲ و ...)
۹. در متن «دامن» ضبط شده که ظاهراً معنای مناسبی از آن دریافت نمی‌شود؛ به همین دلیل به «دادن» تغییر داده شد.
۱۰. در مورد «فعل مرکب سه جزیی» (ر.ک: ناتل خانلری، ۱۳۷۴، ج ۲: ۱۶۰-۱۶۱)

۱۱. نیز (ر.ک: ۱۰/۱۰، ۳۸/۲۷، ۲۹/۱۸۹، ۱۴/۲۳۶، ۱۷/۳۶۶، ۲۱/۴۵۳ و ...)
۱۲. همچنین بنگرید به نمونه‌های مقابل: (۲۴/۱۲، ۲۱/۱۶، ۳۵/۴۲، ۲۲/۲۲۲، ۲۵ و ۲۲/۱۰۷، ۲۱/۲۲۲، ۴۲/۲۵۷، ۷۷/۳۰۸، ۱۲/۳۶۹، ۲۶/۴۴۳، ۲۱/۵۰۴ و ...)
۱۳. همچنین رجوع کنید به دستور زبان فارسی (۱)، ص ۶۴.
۱۴. و بنگرید به: (۱۲/۱۲، ۳۳/۱۳، ۳۳/۱۷، ۳/۴۱، ۴۰/۵۸، ۱۲/۱۳۹، ۱/۱۵۷، ۱/۲۲۳، ۸/۲۲۴، ۴۳/۲۶۵ و ۱۹/۴۵۱ و ...)
۱۵. برای آگاهی از جایگاه حرف نفی در انواع مختلف فعل و وجوه آن‌ها. (ر.ک: ناتل خانلری، ۱۳۷۴، ج ۲: ۲۱۶-۱۷، ۲۲۹-۳۱ و ۲۷۹-۸۲)
۱۶. و بنگرید به: (۴۲/۱۷، ۳۷/۲۲، ۱۵/۳۷، ۲/۵۸، ۵۰/۶۰، ۴۶/۱۳۶، ۵/۲۱۸، ۲/۲۶۶، ۴۹/۲۶۸، ۱۳/۳۹۷، ۲۶/۴۶۲، ۱۲/۵۰۱ و ...)
۱۷. نمونه‌های دیگر، از این قرار است: (۳/۱۵، ۲۱/۴۱، ۴۰/۱۳۴، ۲۴/۳۱۲، ۳۲/۳۲۳، ۸/۳۲۹، ۴۷/۳۳۲، ۶۳/۳۳۷، ۲۴/۱۵۳۸۳، ۱۷/۳۹۷، ۲۰/۴۱۳، ۲۶/۴۶۲، ۱۴/۵۰۴ و ...)
۱۸. برای آشنایی با انواع ضمائر پیوسته (ر.ک: ناتل خانلری، ۱۳۷۴، ج ۳: ۱۸۵)
۱۹. و نیز بنگرید به: (۲/۱۹، ۴۱/۲۲، ۴۲/۳۷، ۴۱/۱۰۸ و ۵۴، ۳۵/۱۱۴، ۳۱/۱۲۴، ۲/۲۱۸، ۴۶/۲۵۷، ۱۳/۳۰۶، ۲/۴۵۲، ۱۵/۵۰۴ و ...)
۲۰. هم‌چنین بنگرید به: (۳۹/۱۷، ۱۳/۲۰، ۶۱/۴۶، ۲۳/۵۹، ۳۸/۱۳۵، ۳/۲۱۳، ۲۸/۲۴۴، ۱۷/۳۳۵ و ۴۴/۵۰۵ و ...)
۲۱. و (ر.ک: ۳۲/۲۲، ۵۲/۴۶، ۴۳/۷۸، ۲۹/۷۹، ۱۵/۱۱۲، ۱/۱۳۴، ۲۶-۲۳/۲۲۲، ۳۷/۲۴۴، ۱۰/۲۵۸، ۳۲/۲۵۹، ۳۵/۲۶۵، ۱۱/۴۴۲ و ...)
۲۲. البته گاه به صورت خیلی نادر، اتفاق می‌افتد که این ضمائر در جملاتی به‌کار رفته باشند که فاقد فعل شبه‌معین است. مانند این بیت از منوچهری:
- بدخو نشدستی تو گر زان‌که نکرده‌ایمان / با خوی بد از اول چندانت خریداری (منوچهری، ۱۳۷۹: ۱۱۴) و یا این بیت از فرخی: گر به لاهور بودتی دیدی / که چه کرد از دلیری وز هنر (فرخی، ۱۳۷۱: ۱۲۵) البته در مورد بیت فرخی باید گفت که ضبط دیگری در نسخه بدل وجود دارد که به صورت «بودی» است.
۲۳. و ر.ک: (۲۹/۵، ۲۶/۲۸، ۱۶/۳۲، ۱۲/۱۳۹، ۲۴/۱۷۵، ۲۴/۱۸۵، ۴۲/۲۶۵، ۲۰/۳۹۹، ۹/۴۰۳، ۳۱/۴۴۳ و ...)
۲۴. نیز موارد (۲۵/۱۲، ۳۴/۱۳، ۲۶/۱۶، ۴۱/۲۲، ۲۷/۴۵، ۹/۵۸، ۲۱/۱۱۲، ۳۳/۱۹۷، ۲۸/۲۱۹، ۲۳/۲۲۲، ۳۱/۲۵۹، ۳/۴۳۸، ۱۴/۴۴۲ و ...)

۲۵. و این موارد: (۳۶/۲۲، ۱۵ و ۱۶/۴-۶، ۱۳/۳۵، ۱۴/۱۲۳، ۲۶/۱۸۸، ۱۴/۲۱۹، ۳۴/۳۲۳، ۸/۴۵۲، ۱۹/۴۶۴، ۷/۵۰۳ و...)
۲۶. همچنین (ر.ک: ۱/۱۱، ۳۵/۲۲، ۲۲/۴۵، ۱۷/۷۹، ۱۵/۱۱۲، ۱۱/۲۶۳، ۱۲/۳۲۲، ۵۹/۳۳۷، ۱۵/۴۱۱، ۳۰/۴۵۴ و...)
۲۷. مثلاً (ر.ک: شمیسا، ۱۳۸۴: ۲۰۰)
۲۸. و (ر.ک: ۴۰/۱۳، ۳۸/۱۷، ۱۲/۲۰، ۱۰/۳۵، ۱۷/۱۰۷، ۲/۱۱۱، ۲۴۱/۱۷۵، ۱۱/۲۱۸، ۴/۲۵۸، ۲/۳۸۲، ۴۷/۴۱۲، ۲۶/۵۰۴ و...)

فهرست منابع

- احمدی، بابک. (۱۳۷۵). *حقیقت و زیبایی (درس‌های فلسفه‌ی هنر)*. تهران: مرکز.
- احمدی، بابک. (۱۳۸۶). *ساختار و تأویل متن*. تهران: مرکز.
- اسکولز، رابرت. (۱۳۷۹). *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*. ترجمه‌ی فرزانه طاهری، تهران: آگه.
- ایگلتون، تری. (۱۳۸۳). *پیش‌درآمدی بر نظریه‌ی ادبی*. ترجمه‌ی عباس مخبر، تهران: مرکز.
- پورنامداریان، تقی. (۱۳۷۴). *سفر در مه*. تهران: زمستان.
- داد، سیما. (۱۳۸۳). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. تهران: مروارید.
- رادویانی، محمدبن عمر. (۱۳۶۲). *ترجمان البلاغه*. به تصحیح و اهتمام احمد آتش، تهران: اساطیر.
- زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۵۷). *ارسطو و فن شعر*. تهران: امیرکبیر.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۶۸). *موسیقی شعر*. تهران: آگه.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۰). *صورخیال در شعر فارسی*. تهران: آگه.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۳). *ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت*. تهران: سخن.
- شکلوفسکی، ویکتور. (۱۳۸۵). «هنر هم‌چون فرایند»، *نظریه‌ی ادبیات*. ترجمه‌ی عاطفه طاهایی، تهران: اختران.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۱). *نقد ادبی*. تهران: فردوس.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۴). *بیان و معانی*. تهران: میترا.

- صفوی، کورش. (۱۳۷۳). *از زبان‌شناسی به ادبیات*. ج ۱ (نظم)، تهران: چشمه.
- صفوی، کورش. (۱۳۸۳). *از زبان‌شناسی به ادبیات*. ج ۲ (شعر)، تهران: سوره مهر.
- طوسی، خواجه نصیرالدین. (۱۳۷۶). *اساس الاقتباس*. تصحیح مدرس رضوی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- عنصری بلخی، ابوالقاسم حسن. (۱۳۶۳). *دیوان عنصری بلخی*. به‌کوشش محمد دبیر سیاقی، تهران: سنائی.
- فرخی سیستانی، ابوالحسن علی. (۱۳۷۱). *دیوان حکیم فرخی سیستانی*. به‌کوشش محمد دبیرسیاقی، تهران: زوار.
- فرشیدورد، خسرو. (۱۳۸۸). *دستور مفصل امروز*. تهران: سخن.
- موکاروفسکی، یان. (۱۳۷۳). «زبان معیار و زبان شعر»، کتاب شعر. ترجمه‌ی احمد اخوت، اصفهان: مشعل.
- منوچهری دامغانی، ابوالنجم احمد. (۱۳۷۹). *دیوان منوچهری دامغانی*. به‌کوشش محمد دبیر سیاقی، تهران: زوار.
- ناتل خانلری، پرویز. (۱۳۷۴). *تاریخ زبان فارسی*. ج ۲ و ۳، تهران: سیمرغ.
- ناصرخسرو قبادیانی، ابومعین. (۱۳۵۷). *دیوان اشعار*. تصحیح مینوی و محقق، تهران: مؤسسه‌ی مطالعات اسلامی دانشگاه مک‌گیل.
- نجفی، ابوالحسن. (۱۳۸۲). *مبانی زبان‌شناسی و کاربرد آن در زبان فارسی*. تهران: نیلوفر.
- وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۸۱). *دستور زبان فارسی (۱)*. تهران: سمت.
- همایی، جلال‌الدین. (۱۳۸۱). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. تهران: هما.

گونه‌هایی از هنجارگریزی نحوی در شعر ناصر خسرو ————— ۲۰۷